

Dos vidas en un diario: *La ridícula idea de no volver a verte* (2013) de Rosa Montero*

Two lives in one diary: Rosa Montero's *La ridícula idea de no volver a verte* (2013)

FRANCESCA MANNINO

Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Macroarea di Lettere e Filosofia, Via Columbia, 1, 00133, Roma (Italia).

f.mannino96@gmail.com

ORCID: 0009-0007-0998-4092.

Recibido/Received: 05/04/2025. Aceptado/Accepted: 19/06/2025.

Cómo citar/How to cite: Mannino, Francesca, "Dos vidas en un diario: *La ridícula idea de no volver a verte* (2013) de Rosa Montero", *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 23 (2025): 49-67. DOI: <https://doi.10.24197/cw5bms39>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: El artículo pretende analizar un análisis de *La ridícula idea de no volver a verte* de Rosa Montero (2013), desde la perspectiva biopoética. Gracias a la lectura del diario íntimo que la científica Marie Curie redacta después de la muerte de Pierre Curie, Rosa Montero encuentra la forma de verbalizar su propio duelo por la pérdida de su marido Pablo. A lo largo del estudio se verá de qué manera, a través del *bíos* de Curie, Montero se sirve del poder sanador de la palabra escrita.

Palabras clave: Rosa Montero, Marie Curie, duelo, escritura, biopoética.

Abstract: The main theme of this article is the analysis of Rosa Montero's *La ridícula idea de no volver a verte* (2013), according to the theoretical framework of Biopoetics. Thanks to the reading of the intimate diary that the scientist Marie Curie writes after the death of Pierre Curie, Montero reaches the verbalization of her own mourning for the loss of her husband Pablo. Throughout the study it can be seen how, through Curie's *bíos*, Montero manages to experiment the healing power of the written word.

Keywords: Rosa Montero, Marie Curie, mourning, writing, Biopoetics.

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación "Transmediality: media, science, genres, arts in Panhispanic poetry (1980-2022)" (Studio finanziato dall'Unione Europea – NextGenerationEU Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR) M4 C2 INVESTIMENTO 1.1 BANDO PRIN 2022 (D.D. MUR n. 104 del 02/02/2022) - CUP: F53D23007720006).

Sumario: Introducción, 1. La escritura y la vida; 2. *#Coincidencias*; 3. Palabras en la carne; 4. *Autos, bios* y ficción; Conclusiones.

Summary: Introduction; 1. Writing and living; 2. *#Coincidencias*; 3. Words in the flesh; 4. *Autos, bios* and fiction; Conclusions.

INTRODUCCIÓN

En 2013, la editorial barcelonesa Seix Barral publica *La ridícula idea de no volver a verte*, de Rosa Montero. El lector se encuentra ante un texto fascinante, caracterizado por el hibridismo, ya que en él se pueden rastrear las características de distintos géneros como la escritura autobiográfica, la confesión, el ensayo, la autoficción (Alberca, 2007, 2017), la bioficción (Alberca, 2021);¹ en definitiva, el texto está pensado como una convergencia de voces y perspectivas, rasgo que ha llevado a Francesca Coppola a etiquetarlo como un texto casi a-genérico (2022: 238). Por otro lado, Deirdre Kelly define más detalladamente esta obra de Montero como “a generically hibrid text that oscillates between a «biografía poco convencional» [...], an «autobiografía poco convencional» [...], an «ensayo narrativo» and a photobiography”² (2018); con respecto a la “biografía fotográfica”, efectivamente, la presencia de las fotografías le otorga al texto un carácter aún más espurio, intermedial, insertándolo también entre los ejemplos de fototextualidad en la narrativa española contemporánea (Venzon, 2024). Ahora bien, si nos centramos solamente en su materia narrativa, *La ridícula idea de no volver a verte* representa una de las numerosas manifestaciones del duelo en la producción literaria

¹ En este estudio se hace referencia a la clasificación de los géneros autobiográficos y auto-bio-ficcionales propuesta por Manuel Alberca, a partir de su ensayo *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007). En los estudios que siguen (2017, 2021), y al reeditar ese mismo ensayo, Alberca matiza profundamente sus teorías iniciales, empezando a investigar también sobre la manifestación de los múltiples dinamismos –procedentes de la ambigua mezcla entre *fact* y *fiction*– que la escritura autobiográfica postmoderna parece compartir con las nuevas formas de la biografía. Este es el centro neurálgico de su ensayo más reciente, *Maestras de vida. Biografías y bioficciones* (2021).

² La estudiosa toma prestado el neologismo “photobiography” de la definición que Gilles Mora propone en *L'été dernier: manièeste photobiographique*, de 1983. Se trataría de un género biográfico o autobiográfico “in which the photographic image plays a crucial role, be it simply mentioned, described or actually reproduced within the text” (Fabien Arribert-Narce, 2008: 49, en Kelly, 2018).

en lengua castellana, un elemento que se hace cada vez más frecuente a partir del año 2010. Como subraya Ruben Venzon, “en la narrativa autobiográfica española del siglo XXI, la experiencia de la pérdida de un ser querido es un tema abordado con asombrosa frecuencia” (2024: 83). Efectivamente, el núcleo de esta peculiar narración es la lectura, mediada por Montero, del diario íntimo de la científica Marie Curie, escrito inmediatamente después de la muerte accidental de su marido, Pierre, en 1906. Pero, como escribe la misma Montero, “este tampoco es un libro sobre el duelo. O no solo” (2013: 17). Conforme va avanzando la novela, es posible notar cómo la escritora madrileña aprovecha el texto de Curie para expresar sus pensamientos y reflexionar sobre el duelo por la muerte de la pareja, una experiencia que Montero comparte con la científica galardonada dos veces con el Premio Nobel –su marido, Pablo, fallece el 3 de mayo de 2009– y que forma parte de la vida de todo ser humano, sobre la condición de la mujer y sobre las dificultades de la escritura. El objetivo de este estudio es llevar a cabo una reflexión biopoética acerca de *La ridícula idea de no volver a verte*, para demostrar cómo, a través de la narración y de la reconstrucción de una vida ajena, Rosa Montero intenta sanar su personal duelo. Además, en este texto, la intersección entre ciencia y vida resulta ser doble, ya que, en esta peculiar narración de una vida, también la física y la química ocupan un lugar preponderante. Montero se servirá precisamente de este enigmático enredo para corroborar aún más todos los niveles de correspondencia entre ella misma y su biografiada: esto le permitirá romper la inefabilidad del dolor y poder acceder a la dimensión salvífica de la escritura. El diario de Marie Curie se convierte así en una experiencia tangible, en material humano, biológico, que rompe las normas del texto escrito para convertirse en un auténtico cuerpo de carne y hueso.

1. LA ESCRITURA Y LA VIDA

Según los estudios más recientes en el ámbito de la psicología evolucionista (Boyd, 2009; Dutton, 2009; Scalise Sugiyama, 2001, 2016) y de la lingüística cognitiva (Lakoff y Johnson, 1999), una de las características que diferencian al *homo sapiens* de sus predecesores es el desarrollo de la habilidad de elaborar mentalmente los hechos ocurridos y plasmarlos como secuencias discursivas coherentes y cohesionadas, es decir, como narraciones. Desde esta nueva perspectiva es posible observar

el papel fundamental que el acto de narrar ha desarrollado, desarrolla y seguirá desarrollando desde el comienzo de la especie humana: esta práctica no tiene solamente una función lúdica o creativa, sino que es parte integrante –por no decir central– en la construcción del complejo entramado cognitivo-identitario de todo individuo. Es más, de acuerdo con estas teorías, la narración, la manifestación más compleja del uso del lenguaje verbal que subyace a la comunicación, sería uno de los principales mecanismos de supervivencia que favoreció la evolución de la especie *homo sapiens* y su consiguiente adaptación al entorno tanto social como natural (Scalise Sugiyama, 2001). La práctica del *storytelling* le ha permitido a este último crearse un bagaje de información y conocimientos y mantener estable la red de contactos con sus congéneres.

El eje fundamental para la evolución, en el ininterrumpido flujo de información que se intercambia, es el interés que suscita la experiencia ajena en el sujeto. De hecho, a través de la narración de las vivencias del otro, el individuo puede construir su propio almacén de modelos, de referencias –que Northrop Frye identificaría, en su *Anatomía de la crítica* (1957), como categorías universales–, e identificar los puntos de contacto y de divergencia con sus propias experiencias. Resumiendo, a través del título de un ensayo de Michele Cometa, “las historias nos ayudan a vivir” (2017).

Llegados a este punto, parece evidente que la construcción verbal de la experiencia, cuyo resultado es lo que comúnmente llamamos “cuento” o “historia”, está profundamente arraigada en un terreno biológico antes que artístico-literario. A partir de ahí sería posible, según los evolucionistas, plantear una teoría global que demuestre la universalidad de un “comportamiento narrativo” (Cometa, 2021: 8); es decir, de todo un conjunto de estrategias tanto verbo-textuales como retórico-cognitivas que cada individuo pone en marcha durante cualquier proceso de creación literaria, que permitiría su pleno desarrollo identitario (Cometa, 2018: 17).

Estos patrones literarios tienen también una función terapéutica en el caso de la escritura del trauma. Efectivamente, en cuanto acto biológico, constituido por una serie de mecanismos que involucran al mismo tiempo la dimensión mental –la construcción del pensamiento– y la corporal –la verbalización cinética del pensamiento, tanto a nivel fonético con la voz como a nivel mecánico con la escritura– del ser humano, la narración tiene también una función catártica y sanadora por lo que concierne la elaboración del trauma. El esfuerzo creador representa casi una *katábasis*,

un viaje en lo hondo del sujeto que, a través de la introspección, consigue dar forma al dolor y, posteriormente, relatarlo, es decir, concretar físicamente mediante la palabra. A pesar de la inefabilidad inherente al trauma, ya que este último provocaría una fragmentación de la psique y, por ende, la incapacidad de contar un evento negativo (Balaev, 2018), los estudios más recientes sobre la presencia del trauma en literatura –también conocidos como *Literary Trauma Theory* (Caruth, 1996)– han subrayado no solo la indisoluble conexión entre la experiencia traumática y la exigencia de contarla, sino también los patrones literarios que permitirían dicha narración, considerados como

representations of an extreme experience and its effects upon identity and memory. The concept of trauma, itself a source of critique, is generally understood as a severely disruptive experience that profoundly impacts the self's emotional organization and perception of the external world. [...] A traumatic experience challenges the limits of language [...] (Balaev, 2018: 360).

Llegar a expresar el trauma mediante dichos patrones sería, de acuerdo con la teoría de los *Trauma Studies*, la evidente superación de los límites del lenguaje, un esfuerzo físico considerable que está fuertemente entrelazado con la reconstrucción de la identidad individual y, por ende, con el plano biológico del sujeto traumatizado.

En cualquier manifestación del acto de narrar, la intrigante intersección entre biología, en cuanto ciencia de la vida, y narratología, considerada como ciencia de la narración –o, como sostiene Gérard Genette, “en su vertiente remática, como estudio del discurso narrativo, y en su vertiente temática, como análisis de las sucesiones de acontecimientos y acciones relatados por dicho discurso” (1993: 53)– y su uso terapéutico en la reafirmación de un estatus ontológico del sujeto en crisis son el punto neurálgico de la investigación biopoética de los últimos años, y la base teórica de la que tomaré prestadas algunas herramientas para centrarme en el comportamiento narrativo que Rosa Montero pone en marcha durante la redacción de *La ridícula idea de no volver a verte*. El análisis se centrará en dos aspectos en concreto, que constituyen, a mi modo de ver, dos caras de la misma moneda: primariamente, intentaré averiguar los dinamismos producidos por la interconexión entre el material biológico de Curie y el de la misma Montero, que aparece en forma de *embodiment*; en segundo lugar, me centraré en el poder sanador que

adquiere este mecanismo de encarnación-identificación a través del ejercicio, no solo literario sino también físico-cognitivo, de la escritura autobiográfica como cura del trauma.

2. #COINCIDENCIAS

El eje central de la novela es, como ya hemos mencionado, un testimonio de vida auténtico, el diario de Manya Skłodowska, mejor conocida como Marie Curie (1867-1934). La científica polaca redacta este documento a raíz de la tragedia que azota violentamente a su familia, la muerte accidental del marido Pierre, atropellado por un coche que le destruyó el cráneo, el 17 de abril de 1906. Rosa Montero analiza y comenta las páginas del diario, también mediante la ayuda de dibujos y fotografías, en los catorce capítulos que componen el libro. El preciado material privado de Marie Curie parece llegar hasta la escritora de una manera totalmente inesperada, ya que la misma autora confiesa que

llegó un email de Elena Ramírez, editora de Seix Barral. Me proponía que hiciera un prólogo para *Únicos*, una colección de libritos muy breves. El texto del que quería que hablara era el diario de Marie Curie, poco más de una veintena de páginas redactadas a lo largo de doce meses después de la muerte de su marido, que falleció a los cuarenta y siete años atropellado por un coche de caballos. Y la sabia, bruja, maga Elena Ramírez decía “He pensado en ti porque refleja con una crudeza descarnada el duelo por la pérdida de su marido. Creo que si te gusta la pieza podrías hacer algo estupendo, sobre ella o sobre la superación (si se puede llamar así) del duelo en general [...].” [...] Leí el texto. Y me impresionó. Más que eso: me atrapó (Montero, 2013: 17).

La propuesta providencial de su editora parece manifestarse precisamente cuando Montero se había quedado atascada en la redacción de una novela con la que no conseguía empatizar. Dice: “Quiero pensar que es una simple falta de sintonía entre el tema y yo” (17). Sin embargo, enseguida reconoce en la historia más íntima de la científica –una figura mítica, pero muy “lejana” a Montero tanto desde el punto de vista de la profesión como desde un punto de vista estrictamente temporal– algo que le pertenece, algo que en ese momento merece la pena ser contado. La escritora decide entonces ponerse manos a la obra y consulta todas las biografías de Marie Curie, para poder llegar a escribir –o mejor, re-

escribir– su propia versión de la vida de esta mujer. Para conseguirlo, es necesario entonces investigar no tanto sobre su existencia como acto natural, como *zoé*, sino sobre su *bíos*, es decir, sobre “la posibilidad de modificar la vida propia, de modificarla de manera racional, en función de los principios del arte de vivir” (Foucault, 2020: 36). Marie Curie, célebre por sus rasgos duros, la expresión constantemente seria y la rigurosa frialdad que siempre había caracterizado a su personaje público, en el diario se desprende de las convenciones sociales –que brotaban casi todas de su condición de mujer en un mundo gobernado por hombres– y deja espacio a su interioridad, entregándose por completo y con toda su fragilidad a un diálogo imposible con el marido. La dimensión más íntima y privada de la vida de Marie Curie –que Montero llama a menudo con su nombre polaco, Manya, para crear cierta proximidad amistosa con ella e incluso para diferenciarla de su imagen de científica aparentemente sin sentimientos con la que siempre se la ha descrito y caracterizado– es lo que realmente le fascina a la escritora, tanto que se queda cautiva entre la trama y el enredo de este tejido biológico. Montero percibe este acercamiento a la vida de la científica como una casualidad aparente, que le permite desbloquear su creatividad e, implícitamente, empezar a sanar el duelo:

¿No es una #Coincidencia³ que Elena Ramírez me mandara el diario de Marie Curie justo cuando acababa de bloquearme [...]? ¿Y no es una de esas #Coincidencias que la vida regala el hecho de que, al leer el breve texto yo sintiera que se despertaban tantos ecos dentro de mí? Y no solo por la muerte próxima y el duelo, no solo por la pérdida y la ausencia, sino porque *la vida misma de Marie Curie, su personalidad, su biografía*,⁴ parecía estar atravesada por todas esas #Palabras sobre las que he estado reflexionando recientemente, mis ideas en construcción, mis pensamientos recurrentes del último año (142. Cursiva añadida).

Este es el punto de partida de la identificación carnal entre el *bíos* de Curie y el de Montero, que decide usar una vida ajena “como atajo del yo propio” (Alberca, 2021: 231). Precisamente de ahí, del material biológico

³ A lo largo de todo el texto, Rosa Montero inserta la almohadilla según la costumbre procedente de las redes sociales, creando entonces un *hashtag* ideal con algunas “palabras clave”. Hay casos en los que etiqueta palabras como #Coincidencia, #Ligereza, #Palabras, pero también expresiones enteras como #HacerLoDebido u #HonrarAlPadre.

⁴ He utilizado la cursiva (que no está presente en el texto original) para poner en evidencia la acepción foucaultiana del *bíos*, que Rosa Montero reconoce como el principal motor de activación del proceso creativo que subyace al texto en cuestión.

que Montero tiene entre las manos, empieza la creación de su brillante texto, casi como si fuese la gestación de un embrión:

Empezó a crecer algo informe en mi cabeza. Ganas de contar su historia a mi manera. Ganas de usar su vida como vara de medir para entender la mía. [...] Ganas de merodear por las esquinas del mundo, de mi mundo; y de reflexionar sobre una serie de #Palabras que me despiertan ecos, palabras que últimamente andan dando vueltas por mi cabeza como perros perdidos (18).

3. PALABRAS EN LA CARNE

La superposición de estas dos vidas no se queda simplemente en el plano abstracto, sino que se traslada enseguida al plano de la corporalidad; de hecho, durante el comentario del diario, el mecanismo del *embodiment* irrumpie con su fuerza evocadora, que trabaja tanto por analogía como por contraste. Aunque el texto abunde de estas correspondencias, quizá sean dos los momentos más emblemáticos y potentes de la encarnación, donde, además, es bien evidente la intersección entre la biología y el relato de la vida, y se analizarán a continuación.

El primer ejemplo, a mi modo de ver muy significativo para entender cómo se pone en marcha el mecanismo de identificación, está contenido en el elemento fototextual, más en concreto, en dos de las fotos que aparecen a lo largo del libro. En una de estas, que retrata a Marie Curie ya adulta y bastante afectada por la prolongada exposición al radio, Montero se fija en un detalle secundario a primera vista, sus manos. Dice: “Hay una foto tremenda de esa época en la que se la ve consumida y con los dedos achicharrados” (125). Pero, lo que realmente le llama la atención a la escritora madrileña no es tanto la deformidad de la mano de Marie, sino su forma y sus proporciones. Enseguida Montero se fija en sus propias manos, notando que se parecen mucho a las de la científica e inserta en el texto una foto de su mano derecha para confirmar su “descubrimiento morfológico”:

En la foto anterior de Marie anciana, esa en la que está acodada en una barandilla y enseña su mano abrasada, he podido constatar que Madame Curie tiene el dedo anular más largo que el dedo índice. Es decir, tiene una mano *masculina*. Varios estudios científicos realizados en las últimas épocas han demostrado que el tamaño de los dedos de la mano tiene relación con la mayor o menor exposición a la testosterona en el útero

materno. La mayoría de los hombres tienen el dedo anular más largo que el dedo índice, y la mayoría de las mujeres tienen el índice más largo que el anular. Pero algunas y algunos incumplen esta regla: David Beckam tiene las proporciones al revés, por ejemplo. Y Madame Curie. Y yo. [...] (¡qué maravilla tener algo en común con ella!) (132-133).

El entusiasmo aparentemente ingenuo de Rosa Montero al notar este detalle es en realidad un elemento crucial en el proceso de identificación progresiva, sobre todo por lo que concierne la construcción –o, mejor dicho, reconstrucción– de la identidad personal a través del espejo que ofrece la experiencia del otro. Sentirse tan cerca de Marie Curie, antes que nada, en el plano físico-corporal, le proporciona a Montero la posibilidad de crear una conexión que va mucho más allá del *transfert* psicológico de estilo freudiano, hasta llegar a concretarse en una auténtica encarnación puramente física, que se traspasa inmediatamente al plano mental, metafórico –siguiendo la metodología propuesta por Lakoff y Johnson en *Philosophy in the flesh* (1999). Encontrar un parecido evidente entre los dos cuerpos, sostenido también mediante pruebas científicas que les otorgan veracidad a las palabras de Montero –el procedimiento que Barthes definiría “efecto de realidad” (1977)– significa poder imaginar que esos dos cuerpos han experimentado realidades parecidas, sensaciones parecidas, y podrían haber elaborado el trauma (en este caso específico, el duelo) de la misma manera.

El segundo caso establece una evidente correspondencia entre el *bíos* de Marie Curie, su actitud frente al duelo, y la manera de hacer frente al dolor de Rosa Montero. En un primer momento parecen actitudes antitéticas, dos polos opuestos que no tienen nada en común; en realidad, son el *recto* y el *verso* de una única página de vida. La superposición se sitúa en las primeras páginas de la narración, ya que cuenta un episodio que tuvo lugar unas semanas después de la trágica muerte de Pierre Curie. Montero relata que, hablando con la escritora Ursula K. Le Guin sobre el diario de Curie, consiguió interpretar correctamente un fragmento del diario de la científica que se lee a continuación y que le resultaba un tanto críptico. En una primera lectura, un detalle le había parecido indicar algo metafórico:

Con mi hermana quemamos tu ropa del día de la desgracia. En un fuego enorme arrojo los jirones de tela recortados con los grumos de sangre y los

restos de sesos. Horror y desdicha, beso lo que queda de ti a pesar de todo (27).

Para que Montero pueda llegar a entenderlo, Le Guin le aconseja comparar ese fragmento con lo que escribió sucesivamente Ève, una de las dos hijas del matrimonio Curie, en su autobiografía. En efecto, ella relata que, dos meses después de la muerte de su padre, la madre, Marie, le enseña a la hermana Bronya un bulto de tela escondido en un armario. Este contenía la ropa de Pierre del día de la tragedia, “con coágulos de sangre y grumos de cerebro pegoteados” (Montero, 2013: 28). Entonces, la escritora madrileña se da cuenta de repente de que la escena descrita por Marie no necesita ninguna lectura metafórica, al contrario, está describiendo algo concreto y muy significativo, a pesar de los detalles horrorosos que contiene. Lo que queda del amado marido de Marie Curie se reduce a material orgánico procedente de su cerebro y de la sangre de la herida mortal de la cabeza, provocada por el impacto con las ruedas del coche, y la única manera que tiene ella de despedirse de Pierre es besar sus restos biológicos. Montero queda estupefacta y ve en este gesto desesperado la actitud distorsionada por el dolor de la pérdida y la falta de objetividad de la científica más conocida de su época: “Por fuera, Marie sorprendió por su contención emocional. [...] Pero, por dentro, ardía la demencia pura de la pena” (28). Inmediatamente después, la misma Rosa Montero se refleja en el fragmento que aparece a continuación. La locura emocional se manifiesta de la misma manera en la escritora madrileña, que en un primer momento dice: “Yo nunca llegué a eso, desde luego”, pero más adelante relata un episodio casi idéntico al de Marie:

Quise portarme bien en mi duelo y agarré el hacha: me deshice inmediatamente de toda su ropa, guardé bajo llave todas sus pertenencias, mandé tapizar su sillón preferido, aquel en el que siempre se sentaba. Me pasé de tajante. Cuando llegó el tapicero para llevarse su sillón, me senté en él desesperada. Quería disfrutar del sudor adherido a la tela, de la antigua huella de su cuerpo (28).

El lector se encuentra, pues, ante una clara superposición de la vida de estas dos mujeres, ante el paralelismo de estas dos dimensiones biológicas que actúan de manera muy parecida frente al mismo trauma. En la confesión de Montero vuelve a aparecer el elemento orgánico como resto biológico, rastro inequívocal de una vida pasada: el sudor de Pablo tiene

aquí la misma fuerza evocadora que la sangre y la materia cerebral de Pierre, constituyendo, en ambos casos, la metonimia de dos cuerpos de los que ninguna de las dos mujeres se quiere separar definitivamente. Sería interesante aquí subrayar una nueva centralidad –oxímórica, de alguna forma– de esta dimensión corporal *sui generis*, cuya existencia pasada se ha mantenido en el presente únicamente en forma de fragmento, de rastro biológico. Según Massimo Recalcati, esta “no-presencia” sería la verdadera encarnación del concepto de la muerte, que crearía el desequilibrio:

La muerte de alguien a quien hemos amado profundamente es ante todo la muerte de una presencia que tiene la forma singular e insustituible de un cuerpo. El primer lugar que se pierde, cuando el Otro desaparece, es de hecho el lugar de su cuerpo. Este cuerpo ya no está, ya no es visible, [...] se ha ido para siempre (Recalcati, 2022: 28, en Venzon, 2024: 107).⁵

Los restos orgánicos representan, pues, el último agarre a la idea física y tangible del cuerpo: quedarse con ellos sería un desesperado intento de mantener viva la presencia de la carne y no dejar que el ser querido se marche definitivamente.

Los mecanismos de *embodiment* que se acaban de analizar representan la primera etapa cognitiva que Rosa Montero cumple para adentrarse en un viaje introspectivo que, según ella, había sido imposible antes de la lectura del diario de Marie Curie. Mediante el reflejo en la experiencia ajena Rosa Montero consigue mantener en equilibrio su propio desarrollo cognitivo-identitario frente a una situación extrema como el dolor del duelo y su inefabilidad. La estrategia que Montero decide poner en marcha, “tras los pasos de Marie Curie” (Coppola, 2022), es la escritura. Es efectivamente a través de la palabra escrita cómo las dos mujeres proceden a llenar la huella vacía que dejaron los cuerpos de los maridos. La “sustancia” con la que se llena el vacío se manifiesta, en este caso concreto, de manera doble. Efectivamente, después de haber pasado por el proceso –generalmente mental– de organización cognitivo-lingüística del trauma, el paso sucesivo que cumplen las dos mujeres no es simplemente la verbalización oral, sino la materialización en forma de signo gráfico de los pensamientos, mediante un esfuerzo físico, que involucra la vertiente

⁵ En este caso, la traducción al español de la cita italiana es de Ruben Venzon (2024). El ensayo de Recalcati ha sido traducido al español en 2025, y publicado por la editorial Anagrama.

corporal: la tarea manual de la escritura. Además, en el caso de Rosa Montero, el signo es el verdadero *input* que activa la *tecné* de su proceso creativo, ya que la redacción de este texto nace y se desarrolla a partir de otro texto escrito, el diario de Madame Curie. Las dos escrituras entonces fluyen y confluyen la una en la otra, hasta llegar a solaparse, como se verá más adelante.

4. AUTOS, BÍOS Y FICCIÓN

Como ya se ha mencionado varias veces, el corazón pulsante de este texto es, sin duda, la elaboración del duelo. Analizando el texto mediante las herramientas que nos proporciona la perspectiva biopoética, el centro neurálgico, el lugar en el que todas las sinapsis cerebrales de Montero se activan para alcanzar esta elaboración es, realmente, el trabajo de la escritura y sus asombrosas propiedades curativas. Sin embargo, hay que hacer hincapié en el “género” narrativo del texto catalizador: el diario. Es fundamental tener presente en todo momento que se trata de una narración en primera persona, cuya materia prima es el *bíos*, y su respectivo *poiein*, es decir, la labor de escritura, que conlleva una serie de implicaciones corpóreo-cognitivas evidenciadas por la misma Montero:

Es un diario íntimo; no estaba pensado para ser publicado. Pero, por otra parte, no lo destruyó. Lo conservó. Claro que era una carta personal dirigida a Pierre. Un último nexo de #Palabras. Una especie de postre cordón umbilical con su muerto (31).

Siguiendo la metáfora del “cordón umbilical”, la palabra escrita se presentaría como una linfa vital, cuyo poder nutritivo, catártico y también salvífico suscita en Montero una especie de epifanía, cuando se da cuenta de que “probablemente Marie Curie se salvó de la aniquilación gracias a redactar estas páginas” (31). Aquí se encuentra el sentido último del arte de narrar, una acción necesaria para la supervivencia. En plena línea biopoética, en efecto, Rosa Montero parece tomar conciencia de que, a través de la lupa que le proporciona la capa más íntima y profunda del *bíos* de Marie Curie, ella es capaz no solo de verse y reconocerse a sí misma, sino también de poder salir del limbo en el que se había quedado atrapada después de la muerte de Pablo: “Yo ahora sé que escribo para intentar otorgarle al Mal y al Dolor un sentido que en realidad sé que no tienen”

(32). Este es el nudo en el que empiezan a entreverse claramente la trama y el enredo del tejido biológico de Rosa Montero, que se desvela a medida que se va desarrollando su personal comentario al diario de Curie. Estamos pues frente a una intersección entre la narración puramente verbal de la vida y la vida misma, mediante la cual la escritora madrileña puede intercalar libremente sus vivencias entre el reticulado del relato autobiográfico privado de la científica polaca, con el fin de poder enfrentarse de una vez al fantasma del dolor de la muerte de un ser querido y, contemporáneamente, enfrentarse a sí misma.

En todo este proceso, es inevitable la presencia de elementos autobiográficos que, desde el punto de vista de la investigación biopoética, representan la herramienta más adecuada y poderosa para poder llegar a la deconstrucción y consiguiente reconstrucción de la identidad personal (Coglitore, 2016: 156). Según los estudios de James Olney (1980), en las escrituras autorreferenciales (o “escrituras del yo”), el *bíos* encontraría su principio organizador en el *autos*. Este último está constituido por una serie de vivencias, experiencias, recuerdos y sensaciones –es decir, coincidiría con la memoria– que el individuo consigue rescatar mediante la individuación de similitudes y divergencias en la experiencia del Otro. El rescate coincide con la nueva recomposición de la identidad del individuo, que se reconoce como sujeto activo en el desarrollo de su *bíos*. A partir de ahí, se puede acceder a la escritura autobiográfica. Rosa Montero parece ser consciente de que, en toda su “poética”, ella se está revelando y desvelando, no siempre de forma voluntaria, y que su insistencia en el uso de las palabras la ayuda a cicatrizar las heridas:

 aunque en mis novelas yo huya con especial ahínco de lo autobiográfico, simbólicamente siempre me estoy lamiendo mis más profundas heridas. En el origen de la creatividad está el sufrimiento, el propio y el ajeno. El verdadero dolor es inefable, nos deja sordos y mudos, está más allá de toda descripción y todo consuelo. El verdadero dolor es una ballena demasiado grande para poder ser arponeada. Y sin embargo, a pesar de ello, los escritores nos empeñamos en poner #Palabras en la nada. Arrojamos #Palabras como quien arroja piedrecitas a un pozo radiactivo hasta cegarlo (31).

Sin embargo, si consideramos todo lo que procede del *autos* como material de la memoria, es inevitable que la narración de las vivencias personales no esté del todo libre, sino que, al contrario, esté anclada a una

dimensión del *bíos* que influencia de manera contundente la creación literaria. El diario de Marie Curie conduce a Rosa Montero a reflexionar también sobre “el arte de narrar”, sobre los peligros de manejar una sustancia delicada y peligrosa al mismo tiempo cual es la vida, y, más en específico, una vida azotada por el duelo. Según ella, la imposibilidad de expresar directamente la experiencia individual se supera mediante la invención, mediante el velo de la ficción literaria:

Para vivir tenemos que narrarnos; somos un producto de nuestra imaginación. Nuestra memoria en realidad es un invento, un cuento que vamos reescribiendo cada día [...]; lo que quiere decir que nuestra identidad también es ficcional, puesto que se basa en la memoria. Y sin esa imaginación que completa y reconstruye nuestro pasado y que le otorga al caos de la vida una apariencia de sentido, la existencia sería enloquecedora e insoportable, puro ruido y furia (117).

Pero inventar la verdad, como subrayan Martínez Rubio (2015) y José María Pozuelo Yvancos (2022), no significa necesariamente mentir. Al contrario, se trataría de otra forma, igual de auténtica, de llegar a la verbalización salvífica del dolor y del trauma, especialmente en el relato (auto)bio-gráfico. Montero es plenamente consciente de esto, pues afirma que: “la conexión entre la realidad biográfica y la ficción es un territorio ambiguo y pantanoso” (194). Además, ella percibe la espontaneidad casi natural, lógica, de esta hibridación entre *fact* y *fiction* y reconoce haber puesto en marcha la estrategia en cuestión durante toda la redacción del libro.

A través de estas consideraciones de corte ensayístico de Montero – que participan en la hibridación textual mediante la reflexión metaliteraria- se manifiesta el carácter espurio del libro, configurado por una convergencia de varios géneros y estilos narrativos que tienen todos su peso específico, como en el caso de la autobiografía.⁶ Los pensamientos teóricos de Montero establecen un nuevo, peculiar paralelismo entre las dos mujeres. Como la científica Marie Curie durante el trabajo de investigación y los experimentos con el radio, también la escritora Rosa Montero parece estar expuesta a continuas “consecuencias devastadoras”, que podrían proceder de la incapacidad de “manejar bien el equilibrio entre

⁶ Este aspecto de la narrativa de Rosa Montero ha sido analizado recientemente por Ruben Venzon en “Formas autobiográficas en la narrativa de Rosa Montero: autoficción, no ficción, fototextualidad” (2025, véase bibliografía final).

lo ficticio y lo real” (194) durante los “experimentos” de escritura. En el siguiente pasaje se presenta otra vez la inevitable interconexión entre el *bíos* y el *poiein*, que parece ser uno de los hilos conductores invisibles de este texto:

Todos los humanos somos novelistas y, por consiguiente, soy redundante porque además me dedico a escribir. Hago novelas cuyas peripecias no tienen nada que ver conmigo, pero que representan fielmente mis fantasmas; y ahora que con este libro he intentado decir siempre la verdad, quizás haya terminado haciendo en realidad mucha más ficción. Porque, como dice Iona Heath, “hallar sentido en el relato de una vida es un acto de creación” (205).

Llegados a este punto, el diario de Marie Curie se desdobra creando un interesante y continuo juego de espejos y se convierte al mismo tiempo en el pretexto que le restituye a Rosa la imagen de su dolor y también de su actividad creativa (otra vez vemos cómo entra en juego el *poiein*, entrelazado con el *bíos*) como escritora.⁷ *La ridícula idea de no volver a verte* se conforma, pues, como una *mise en abyme*, ya que este desdoblamiento crea una serie de círculos concéntricos que le otorgan a Rosa Montero la posibilidad de adentrarse en su intimidad y conseguir poner orden gracias a la escritura o, mejor dicho, a una especie de sobre-escritura de su vida en las páginas de la científica. El texto que en un principio debería haber sido la introducción al diario de Curie, se convierte así en la obra en sí. En pocas palabras, el lector se encuentra ante su peculiar y original diario, en el que no solo se establece una relación dialógica con el texto primario, el de Marie Curie, sino que, gracias a la presencia de un “tú”, también consigue entablar un dialogo consigo misma, hasta llegar a concretizar el dolor a través de la escritura. Las dos vidas conviven también dentro del mismo objeto físico, ya que el texto de la científica aparece en su totalidad en el “Apéndice” (2013: 215-233) de la edición de Seix Barral. El lector puede constatar en primera persona de qué manera un texto confluye en el otro y viceversa, como si de una red de vasos comunicantes se tratara. Esto se hace patente en el emblemático título del libro, que procede de la inversión de un fragmento del diario de Marie Curie –“tengo [...] a veces la idea ridícula de que todo esto es una

⁷ Rosa Montero parece reconocer la tarea física de la escritura como una de las funciones vitales del organismo, tanto que confiesa sentir “ganas de escribir como quien respira” (18).

ilusión y que vas a volver” (226)– y que adquiere ahora otro significado. En efecto, para Marie –pragmática científica– la “idea ridícula” sería su esperanza de ver regresar a su marido de un momento a otro, como si todo hubiese sido una pesadilla; por otro lado, para Rosa, la absurdez reside no tanto en la muerte en sí, sino en la difícil aceptación de la ausencia definitiva y permanente de Pablo. Entonces, este fragmento no es solo el primer lazo intertextual inmediatamente reconocible entre los dos textos, sino la apropiación y adaptación, por parte de Rosa Montero, de las palabras de Curie, que se están traspasando de una página a otra, de un diario a otro, y por ende de una vida a otra, materializándose mediante el signo permanente de la escritura la correspondencia entre los dos planos biológicos. De esta manera toma forma el comportamiento narrativo de Rosa Montero: abismarse enteramente en el testimonio escrito de una experiencia cercana a la suya y sucesivamente crear un ancla firme y segura –su propio diario escrito– a la que agarrarse en su proceso de acercamiento al pozo negro y “radiactivo” (31) del duelo, para no sucumbir a su ley de atracción.

CONCLUSIONES

Ahora bien, como ha destacado Ruben Venzon, en este “doble-diario” se hace patente la función sanadora de la escritura, que, en total correspondencia con la investigación biopoética, “es terapéutica por partida doble: para quien escribe del dolor y para quien en el dolor ajeno reconoce el propio” (2024: 109). Al mismo tiempo, la Rosa Montero teórica, una de las múltiples voces que la autora asume durante su viaje sanador hacia la escritura del trauma, nos ofrece una conclusión que, en mi opinión, resume en una frase toda la fuerza cognitiva que contiene la tarea técnica y material intrínseca del *poiein* (Cometa, 2017: 100), especialmente en la afirmación de un nuevo estatus ontológico del sujeto. Más allá de toda teoría científica, más allá de una función puramente estética, pues, “aprender a vivir pasa por la #Palabra” (205). De esta última constatación, Rosa Montero toma conciencia de la verdadera función de la escritura, la estrategia que le permite poner orden en su torbellino de pensamientos y poder comunicarlos al Otro, al “tú” al que está dirigido su diario y que, idealmente, podría compartir su experiencia, verse reflejado en ella y conseguir curar sus heridas: “por eso yo estoy redactando este libro”, afirma Montero, “por eso lo estás leyendo” (32).

BIBLIOGRAFÍA

Alberca, Manuel (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Prólogo de Justo Navarro, Madrid, Biblioteca Nueva.

Alberca, Manuel (2017), *La máscara o la vida. De la autoficción a la antíficción*, Málaga, Párido Fuego.

Alberca, Manuel (2021), *Maestras de vida. Biografías y bioficciones*, Málaga, Párido Fuego.

Balaev, Michelle (2018), “Trauma Studies”, en D. Ritcher (ed.), *A Companion to Literary Theory*, Hoboken, New Jersey, John Wiley and Sons.

Boyd, Brian (2009), *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition and Fiction*, Cambridge-London, The Belknap Press of Harvard UP.

Caruth, Cathy (1996), *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Boston, Johns Hopkins University Press.

Coglitore, Roberta (2016), “Biopolitica e biopoetica nella pratica autobiografica contemporanea”, en P. Maltese y D. Mariscalco (eds.), *Vita, politica, rappresentazione. A partire dell’Italian Theory*, Verona, Ombre corte, pp. 153-172.

Cometa, Michele (2017), *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Milano, Raffaello Cortina Editore.

Cometa, Michele (2018), *Letteratura e darwinismo. Introduzione alla biopoetica*, Roma, Carocci Editore.

Cometa, Michele (2021), “Per una genealogia della biopoetica. Da Aristotele a Todorov”, en *Atti XXIII Congresso ADI*, Pisa, 12-14 settembre 2019, pp. 1-12.

Coppola, Francesca (2022), “Tras los pasos de Marie Curie: *La ridícula idea de no volver a verte* de Rosa Montero”, *Rassegna iberistica*, 45-118, pp. 237-251.

Dutton, Denis (2009), *The Art Instinct. Beauty, Pleasure and Human Evolution*, New York-Berlin-London, Bloomsbury Press.

Foucault, Michel (2020), *Subjetividad y verdad. Curso del Collège de France*, Madrid, Akal.

Genette, Gerard (1993), “Relato ficcional, relato factual”, en *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, pp. 53-76.

Kelly, Deirdre (2018), “Aesth/ethics of distance. (Un) Veiling grief of Rosa Montero’s *La ridícula idea de no volver a verte*”, en Mark Gant, Anneliese Hutton and Paco Ruzzante (eds.), *New Journeys in Iberian Studies: A (Trans-)National and (Trans) Regional Exploration*, Cambridge Scholars Publishing Ltd.

Lakoff, George, Johnson, Mark (1999), *Philosophy in the flesh. The embodied mind and its challenge to the Western thought*, New York, Basic Books.

Martínez Rubio, José (2015), *Las formas de la verdad: investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*, Madrid, Anthropos.

Montero, Rosa (2013), *La ridícula idea de no volver a verte*, Barcelona, Seix Barral.

Pozuelo Yvancos, José María (2022), “Autofiguraciones: de la ficción al pacto de no ficción”, *Signa*, 31, pp. 673-696.

Recalcati, Massimo (2022), *La luce delle stelle morte. Saggio su lutto e nostalgia*, Milano, Feltrinelli.

Scalise Sugiyama, Michelle (2001), “Narrative Theory and Function: Why Evolution matters”, *Philosophy and Literature*, 25.2, pp. 233-250.

Scalise Sugiyama, Michelle (2016), “Narrative”, Shackelford, Weekes-Shackelford (eds.), *Encyclopedia of Evolutionary Psychological Science* Berlin, Springer, pp. 1-6.

Venzon, Ruben (2024), *Revelaciones. Álbum familiar y fototextualidad autobiográfica en la narrativa española del siglo XXI*, Madrid, Iberoamericana.

Venzon, Ruben (2025), “Formas autobiográficas en la narrativa de Rosa Montero: autoficción, no ficción, fototextualidad”, *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 79:1, pp. 32-44.

Yelin, Julieta (2019), “Leer y escribir la vida. Aproximaciones a una perspectiva biopoética”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, 21.1, pp. 321-336.